

तबला वादन : कला, शैली तथा परम्परा

नगेन्द्रप्रसाद न्यौपाने

लेखसार

तबला वादनको परम्परा इस्वी संवत् सत्रौं-अठारौं शताब्दीदेखि सुरु भएको मानिन्छ। विभिन्न कालखण्डका अनेकौं कलाकारको निरन्तर साधनाका तथा पिँढीपछि पिँढीका गुरु-शिष्य परम्पराको फलस्वरूप नै आज तबलामा विभिन्न छ ओटा 'घराना' अर्थात् 'बाज शैली' स्थापित हुन सकेको छ। तबला वादनको इतिहासका सन्दर्भमा विभिन्न विद्वान्हरूले आआफ्नै तर्क र विचार प्रस्तुत गरेका छन्। यसको इतिहासको अध्ययनका क्रममा प्राचीन चित्र, अभिलेख तथा ग्रन्थहरूलाई पनि आधार मान्न सकिन्छ। तबलामा विभिन्न बाज अथवा शैलीका आआफ्नै विशेषताहरू छन् र तिनलाई अनुसरण गर्दै फरक फरक शैली र घरानाका तबलावादकहरूले अभ्यास गर्दै आएका छन्। तदनुरूप नै उनीहरूले आफ्ना ज्ञान र सिपलाई विस्तार गर्दै आएका छन्। समयको क्रमसँगै तबला वादनको क्षेत्र परिष्कृत एवम् परिमार्जित हुँदै गइरहेको छ।

परिचय

कलाका प्रायोगिक पक्ष एक पिँढीबाट अर्को पिँढीमा हस्तान्तरण हुँदै गएर नै परिष्कृत एवम् विशिष्ट शैलीको निर्माण हुन्छ। यही प्रक्रियाअनुसार नै गायन, वादन र नृत्य विधाका विविध शैलीहरू विकसित हुँदै गएको मानिन्छ।

शैलीको निर्माण र विकास

कलाका कुनै पनि विधाका शैली निर्माणमा कला साधकको निरन्तरको लगन, उनको कल्पनाशीलता, उनको प्रवर्तनात्मक प्रवृत्ति र प्रतिभाको सर्वोपरि भूमिका रहेको हुन्छ। यस अतिरिक्त स्थानीय एवम् क्षेत्रीय संस्कृतिको प्रभाव, जन अभिरुचि तथा समकालीन कलाकारको संसर्गको प्रभाव पनि शैलीको विकासमा ठुलो सहायक रहन्छ। यही यथार्थ तबला वादनको शैलीको विकासमा पनि लागु हुन्छ।

तबला वादन कलामा दिल्ली, लखनउ, फरुख्खावाद, बनारस, अजराडा र पन्जाब आदि स्थानका क्षेत्रीय प्रभावलगायत जन अभिरुचि तथा पखावज, ढोलक, नगडा आदि वाद्ययन्त्रहरूको प्रभाव रहेको पाइन्छ। मूलतः तबला भनेको सङ्गत वाद्ययन्त्र भएका कारण पनि ती स्थानका गायक, गायिका, तन्त्रकार तथा नृत्यकारहरूका शैलीको पनि प्रभाव यसमा परेको पाइन्छ।

उदाहरणका रूपमा तबला सङ्गतका कारण लखनउमा कत्थक नृत्यको, बनारसमा तुमरी गायनको प्रभावका कारण स्वतन्त्र तबला वादनमा तिनको प्रभाव परेको मान्न सकिन्छ।

इस्वी संवत् सोह्रौं शताब्दीका चित्रहरूमा नृत्यको साथमा तबला वादन गर्दै गरेका दृश्यहरू अङ्कित छन्। कप्तान विलर्डको उल्लेखअनुसार उन्नाइसौं शताब्दीमा नृत्यका



सिर्जना कलेज अफ फाइन आर्ट्सका विद्यार्थीहरूलाई तबला वादनको प्रशिक्षण दिँदै लेखक

साथ तबला वादनको सङ्गतको परम्परा थियो (विलर्ड, पृ. ६३) । नवाब आसफुद्दौलाको युग (अठारौँ शताब्दीको उत्तरार्द्धमा बख्शू र सलारीको तबला वादन शैलीको विशेषताबारे उल्लेख पाइन्छ । त्यसै समयका उन्नावका घुरन खाँ नक्कारचीको शिष्यका साथ बख्शू खाँको तबला वादनको प्रतिस्पर्धाको उल्लेख पनि पाइन्छ । यी उल्लेखहरूबाट त्यस समय तबला वादनको शैली स्वतन्त्र रूपमा विकसित भइसकेको थियो भन्ने ज्ञात हुन आउँछ (करम इमाम, इ. सं. १९२५, पृ. ४८) ।

विभिन्न प्रभाव

तबला वादन प्रतिष्ठित हुनुभन्दा पहिले पखावज र ढोलक वादन विशिष्ट वादन कलाका रूपमा फस्टाइसकेका थिए । वाद्ययन्त्रका रूपमा तबलाको लोकप्रियता बिस्तार हुनुमा पखावज वादकको वादन

शैलीको समेत विशेष योगदान रहेको थियो । उदाहरणका रूपमा दिल्लीको तबला वादन परम्परालाई परिष्कृत गर्नमा सिद्धार खाँ पखावजी तथा शिताब खाँ पखावजीको योगदान रहेको मानिन्छ । पन्जाबका तबलावादनको शिक्षा परम्परालाई लाल भवानीदास पखावजी, कुदरु सिंह तथा नाथद्वारेको पखावजीसँग जोडेको पाइन्छ । यस सन्दर्भमा हकिम मुहम्मद करम हमामको उल्लेखनीय भूमिका रहेको मानिन्छ । तबलाको प्रारम्भिक वादन शैली पखावज वादनको शैलीदेखि प्रभावित थियो । विभिन्न 'अवनद्ध वाद्य' अर्थात् छालाबाट मोडिएका बाजाका विशेषता र प्रभावद्वारा नै तबला वादनको कलामा सौन्दर्य वृद्धि हुँदै गएको मान्न सकिन्छ ।

तबला हातद्वारा आघात गरेर बजाइने अवनद्ध

वाद्य हो । यसको मूल सम्बन्ध प्राचीन रूपमा 'त्रिपुस्कर' वाद्यसँग जोडिएको छ । अतः यो वादन कलाको विकासलाई बुझ्नका लागि भरत वर्णित त्रिपुस्करको वादन विधि अध्ययन सहायक सिद्ध हुन्छ ।

प्राचीन प्रस्तर मूर्तिमा चित्रित अवनद्ध वाद्यका दुई रूप ऊर्ध्वक तथा आलिङ्ग्य बजिरहेको जस्तो हस्तमुद्राबाट यस वाद्यको वादनमा दुई प्रकारको हस्ताघात मुख्य रहेको सिद्ध हुन्छ । तीमध्ये एउटामा हत्केलाको प्रयोग र अर्कोमा औँलाको प्रयोग हुन्छ । भरतमुनिद्वारा वर्णित त्रिपुस्कर वादनमा पञ्चपाणिप्रहतको विधिको बारेमा विचार गर्ने हो भने तबला वादनको विधिमा यो प्रक्रिया मूल रूपमा विद्यमान छ । भरतले पञ्चपाणिप्रहतका नाम यस प्रकार बताएका छन् – समपाणि, अर्धसमपाणि, अर्धार्धसमपाणि, पार्श्वपाणि, प्रदेशिनी (भरत, १९६४, श्लो. स. ४०) । डा. लालमणि मिश्रले यसको व्याख्या यस प्रकार गरेका छन् –

समपाणि : समतल हथेलाद्वारा प्रहार गर्नु

अर्धसमपाणि : आधी समतल हथेलाद्वारा प्रहार गर्नु

अर्धार्धसमपाणि : चौथाइ समतल हथेलाद्वारा प्रहार गर्नु

पार्श्वपाणि : हथेलाको पछाडि द्वारा प्रहार गर्नु

प्रदेशिनी : औँलाको अग्रभागद्वारा प्रहार गर्नु (मिश्र, १९७३, पृ. ९२) ।

भरतद्वारा वर्णित पञ्चपाणिप्रहतमा सूक्ष्म रूपमा

विचार गर्ने हो भने पाणिप्रहत अर्थात् हातको प्रयोगमा निम्नलिखित दुई मुख्य विधि रहेका छन् :

हातको प्रयोग : यसअन्तर्गत समपाणि, अर्धसमपाणि, अर्धार्धसमपाणि र पार्श्वपाणिको प्रयोग हुन्छ ।

औँलाको प्रयोग : यसअन्तर्गत प्रदेशिनीको प्रयोग हुन्छ ।

मध्यकालमा आएर अवनद्ध वाद्यमा यही पाणिको प्रयोगका दुई मूल भेदद्वारा नै थाप र चाँटीको प्रयोगको विधि विकसित भएको थियो । आज पनि मृदङ्ग र तबला वादनमा पाणि प्रयोगको यही दुई मुख्य विधि रहेका छन् । यस वाद्यअन्तर्गत थापको प्रयोगमा भरतद्वारा वर्णित पार्श्वपाणिलाई छोडेर बाँकी चार पाणिको प्रयोग आज पनि देख्न सकिन्छ ।

भरतले त्रिपुस्कर वादनको व्यावहारिक रूपलाई (त्रिप्रहार) तिन प्रहारको नामद्वारा यस प्रकार बताएका छन् – निगृहीत, अर्धगृहीत, मुक्त (भरत, १९६४, श्लो. स. ४०) ।

त्रिप्रहार (तिन प्रहार) को व्याख्या गर्दै डा. लालमणि मिश्रद्वारा 'निगृहीत' को अर्थमा 'नियन्त्रित', 'अर्धगृहीत' को अर्थमा 'अर्धनियन्त्रित' र 'मुक्त' को अर्थमा 'खुला' शब्दका रूपमा व्यवहारमा ल्याएका थिए । डा. मिश्रका अनुसार त्रिप्रहारको स्पष्टीकरण यसप्रकार छ –

निगृहीत (नियन्त्रित) : यसमा बन्द ध्वनिसँगै

गुञ्जन पनि होस्, जस्तै : तबलाको बोल क, किट, तक, तिट, तिरकिट, कत् आदि पटाक्षरलाई लिन सकिन्छ (मिश्र, १९७३, पृ. ९२) ।

अर्धनिगृहीत (अर्धनियन्त्रित) : यसमा ध्वनि अर्धगुञ्जित होस्, जस्तै : तबलाको बोल ना, ता आदि पटाक्षरलाई लिन सकिन्छ ।

मुक्त : यसमा ध्वनि पूर्ण गुञ्जयुक्त र खुला बोल होस्, जस्तै : तबलाको बोल ग, दि, धा, धी, दिन, दिंग, ता (थाप) आदि पटाक्षरलाई लिन सकिन्छ ।

भरतद्वारा वर्णित त्रिप्रहारमा विचार गर्दा मध्यकालीन अवनद्ध वाद्यको वादन मा बजाइने 'बन्द बोल' र 'खुला बोल' भरतद्वारा वर्णित क्रमशः निगृहीत, अर्धनिगृहीत र मुक्त प्रहारद्वारा विकसित भएको थियो भन्ने ज्ञात हुन्छ । यसमध्ये निगृहीत र अर्धनिगृहीत पटाक्षर पखावज, ढोलक र तबला आदि अवनद्ध वाद्य को बन्द अथवा अर्धगुञ्जित बोलका रूपमा र मुक्त पटाक्षर खुला बोलको रूपमा विकसित भएका थिए ।

स्वाभाविक रूपमा हत्केलाद्वारा प्रयोग हुने मुक्त प्रहारको खुला बोलमा गुञ्ज धेरै थियो । त्यही पछि गएर थाप बाज, खुला बाजको पर्यायका रूपमा स्थापित भएको थियो । स्वभावतः चर्ममुखको किनारतिर अथवा चाँटीपट्टि औँलाको प्रयोग निगृहीत अथवा अर्धनिगृहीत प्रहारको बोलमा गुञ्ज बन्द वा आधा भएका कारणले पछि गएर चाँटी वा किनार बाज, बन्द बाजको पर्यायका रूपमा स्थापित भएको

थियो । यस शताब्दीका सुप्रसिद्ध पखावजी लाल भृगुनाथ वर्माको कथनअनुसार परम्परागत रूपमा मृदङ्गको बाज दुई प्रकारका छन् – थाप र चाँटी (वर्मा, १९९५, पृ. ९) । व्यापक दृष्टिद्वारा अवनद्ध वाद्यको यी दुई प्रमुख वादन विधिको प्रयोग स्पष्ट रूपमा प्राचीन प्रस्तर कलामा र मध्यकालीन चित्रहरूमा अङ्कित तबला वादकको हस्तमुद्राका दृश्य देख्न सकिन्छ ।

यद्यपि त्रिपुस्कर, द्विपुस्कर या आङ्किक वाद्य वादनका अनेक प्रकार प्रस्तर कला वा भित्तिचित्रहरूमा पनि भग्नावशेषका रूपमा देख्न सकिन्छ ।

यस प्रकार प्राचीन र मध्यकालीन अवनद्ध वाद्य विशेषतः आङ्किक र त्यसबाट विकसित पखावज तथा ऊर्ध्वमुखी द्विपुस्कर र त्यसबाट विकसित तबलाका परम्परागत वादन विधि धमा थाप र चाँटीको प्रयोगद्वारा दुई बाजको विकसित परम्परा देखापरेको पाइन्छ । विभिन्न क्षेत्रमा यही दुई मूल वादन विधिद्वारा अवनद्ध वाद्यको विविध वादन शैलीहरू विकसित भएको बुझिन्छ ।

तबला वाद्यको वादन शैलीको अर्थमा लोकभाषाका रूपमा 'बाज' भन्ने शब्द सङ्गीत क्षेत्रमा प्रचलित छ । यसको व्युत्पत्ति 'वाद्य' शब्दबाट भएको हो । बजाउन मिल्ने र बज्ने उपकरणका अतिरिक्त बजाउने प्रक्रियालाई पनि संस्कृत भाषामा 'वाद्य' भनिन्छ । अतः 'वाद्य' शब्दबाट 'बाज' शब्दको व्युत्पत्ति भएको हो । यसप्रकार वादनमा विशिष्ट हस्तप्रक्षेपयुक्त वादन विधिलाई 'बाज'

भनिएको छ ।

हस्तप्रक्षेपद्वारा उत्पन्न पटाक्षरको निकास र त्यसको संयोजनबाट विशिष्ट शैली निर्माण भएको थियो । यो वादन शैलीको भेद विशिष्ट घरानामा रूढको रूपमा रहेको थियो । कालान्तरमा त्यही घराना बाजको नामले प्रसिद्ध भएको हो, जस्तै : दिल्ली बाज, लखनउ बाज, बनारस बाज, पन्जाब बाज आदि ।

यस प्रकार तबला वादनको सन्दर्भमा 'बाज' शब्द प्रायः दुई ओटा अर्थले व्यवहारमा प्रयोग भएको पाइन्छ – थाप प्रधान र चाँटी/किनार प्रधान (वादनको व्यापक अर्थमा र प्रत्येक घरानाको विशिष्ट शैलीको अर्थमा) ।

तबलाका सन्दर्भमा बाज परम्पराअनुसार थाप र चाँटीका रूपमा विकसित भएको थियो । यही दुई ओटा मुख्य शैलीलाई तबला वादनका दुई प्रमुख अंश मानिन्छ । तिनलाई 'पूरब बाज' र 'पश्चिम बाज' भनिन्छ । पछि गएर पूरब बाजलाई खुला बोलको बाज र पश्चिम बाजलाई चाँटी अथवा किनारको बाज भनेर चिनिन थालियो । पूरब बाजअन्तर्गत बनारस, लखनउ, फरुखावाद पर्छन् भने पश्चिम बाजअन्तर्गत दिल्ली, अजराडा, पन्जाब पर्छन् ।

स्थूल रूपमा यी बाजअन्तर्गत विभिन्न घरानाका तबलावादकहरूले आफ्नो प्रतिभा, बोल संरचना तथा वादन तत्त्वको आधारका रूपमा सूक्ष्म कलात्मक विशेषता खडा गरेका थिए । ती घरानेदार वादकद्वारा

नै पछि गएर तबला वादनको अनेकौं विशिष्ट शैलीहरू विकसित भएको पाइन्छ । कालान्तरमा पश्चिम बाजको रूपमा दिल्ली र अजराडा घराना विकसित भएका थिए भने पूरब बाजका रूपमा लखनउ, फरुखावाद, बनारस घराना विकसित भएका थिए । यस अतिरिक्त पन्जाबमा तबला वादनको एक अर्को बाज स्वतन्त्र रूपमा विकसित भएको पाइन्छ । यो पछि गएर पन्जाब घरानाको बाजको नामले प्रसिद्ध भयो । यी विभिन्न छ घरानाका बाज (शैली) को वर्णन यसप्रकार रहेको छ :

दिल्ली बाज : तबला वादनको यो वादन शैली दिल्लीमा विकसित भएको थियो । त्यसैले यसलाई दिल्ली बाज भनिएको हो । यस बाजमा दायाँ तबलामा तर्जनी र मध्यमा आँलाको प्रयोग धेरै मात्रामा गरिन्छ । दुई आँलाको प्रयोगका अतिरिक्त यस बाजमा मुखचर्ममा किनार अथवा चाँटीको बोलको प्रयोग प्रचुर मात्रामा गरिन्छ । त्यसैले यसलाई किनारको बाज वा दुई आँलाको बाज पनि भनिन्छ । ध्वनिको रूपमा यसमा प्रायः बन्द र आधा खुला बोलको प्रयोग रहन्छ अर्थात् यस बाजमा निगृहीत र अर्धनिगृहीत प्रकारका बोलको प्रयोग विशेष रूपमा गरिन्छ ।

दिल्ली बाजमा धिट, तिट, तिरकिट, धाती, धागेनधा, धिन गिन, तिन किन आदि बोलको प्रधान्य रहेको छ । पेशकारको वादन यस बाजको महत्त्वपूर्ण विशेषता हो । यस बाजमा गत, टुकडा, छोटो छोटो लयकारी युक्त मोहरा, मुखडा र तिहाईको प्रयोग धेरै गरिन्छ । दिल्ली बाजमा बज्ने कायदा प्रायः

चतस्र जातीमा रचना गरिएको हुन्छ ।

यसको कायदा रचनाको एउटा उदाहरण –

त्रिताल कायदा (दिल्ली बाज) :

धाति टधा तिट धाधा । तिट धागे तिना किना ।

x

२

ताति टता तिट ताता । तिट धागे धिना गिना ।

o

३

अजराडा बाज : उत्तर प्रदेशको मेरठ जिल्लामा अजराडा भन्ने गाउँ छ । त्यहाँ बस्ने तबलावादकद्वारा यस बाजको विकास भएको मानिन्छ । त्यसैले तबला वादन को यो बाज पछि गएर अजराडा बाजको नामबाट प्रसिद्ध भयो ।

अजराडा घरानाको संस्थापक कल्लु खाँ र मिरू खाँ दुई भाइ दिल्लीमा तबला वादन सिक्थे । त्यसैले अजराडा बाजमा दिल्ली बाजको सम्पूर्ण विशेषता पाइन्छ । अजराडा बाजमा बोलको निकासमा औँलाको प्रयोग दिल्ली बाजको जस्तै गरिन्छ र कायदाको बोलको संयोजन कठिन र प्रायः आडी (डेढगुन/तिगुन लय) मा गरिन्छ । तबला वादनका सबै बाजमा कायदाको दुई भाग हुन्छ । तिनलाई खुला र बन्द भाग भनिन्छ । अजराडा बाजको कायदाको प्रत्येक भागको अन्त्यमा प्रायः एक विशिष्ट अतिरिक्त बोल समूहलाई जोड्ने गरिन्छ ।

अरविन्द मूलगाँवकरले आफ्नो ग्रन्थ 'तबला' मा अजराडा बाजको सन्दर्भमा भनेका छन् – अजराडाको तबला वादनमा थोरबहुत पूरब बाजको गत/तोडाको प्रभाव पर्नाले त्यहाँका

कलाकारले कायदाको गत/तोडाको अङ्ग समन्वय गरेर आफ्नो तबला वादन समृद्ध बनाएका थिए ।

अजराडा बाजमा बायाँको प्रयोग घुमाउरो पारामा प्रयोग गरिन्छ । त्यसैले अजराडा बाजलाई बायाँ प्रधान मानिएको छ । अजराडा बाजमा प्रायः निम्नलिखित बोलको प्रयोग प्रधानताका साथ गरिन्छ : घेनक, तिन्न, घेतक, कतक, घेघेनक, धिन धिनागिन आदि ।

यसको कायदा रचनाको एउटा उदाहरण –

खुला भाग –

धिऽन्न धागेन धाऽऽ धागेन । धातक घेतक धिनधि नागिन ।

x

२

धागेति रकित धिऽन्न धागेन । धातक घेतक तिनति नाकिन

o

३

बन्द भाग –

तिऽन्न ताकेन ताऽऽ ताकेन । तातक केतक तिनति नाकिन ।

x

२

धागेति रकित धिऽन्न धागेन । धातक घेतक धिनधि नागिन

o

३

लखनउ बाज : तबला वादनको पूरब बाजमा लखनउ वाजलाई प्रमुखताको रूपमा मानिएको छ । यस बाजमा मुक्त प्रहारद्वारा बज्ने खुला बोल समूहको प्रधान्य रहेको छ । अतः यस बाजमा बजाइने बोल रचनाहरू जोड्दार र गुञ्जदार हुन्छ । यस बाजको वादन शैलीमा दायाँ तबलामा तर्जनी र मध्यमा औँलाका अतिरिक्त अनामिका औँलाको पनि प्रयोग गरिन्छ ।

लखनउ बाजमा पखावज वादनको वादन शैली, जस्तै : गत, परन, टुकडा, गतपरन, चक्रदार, फरमाइसी आदि रचना बजाइने हुनाले नै यो बाज खुला र जोडदार बाजका रूपमा स्थापित भएको हो ।

लखनउको तबला वादन शैलीमा नृत्यको प्रभाव धेरै छ भन्ने मान्यता रहिआएको पाइन्छ । वस्तुतः तबला वादन प्रारम्भमा नृत्यमा बजाउने वाद्य नै थियो । अतः यस बाजमा कथक नृत्यको साथ बजाइने रचनाको प्रभाव पनि स्वाभाविक रूपमा पर्न गयो ।

लखनउ बाजमा धिर धिर, तक कडान, कडान, किटतक दिंगड, तांगड, कडधे, तेटे, धिट धिट, गदिगन, धिनगिन, तूना कत्ता इत्यादि बोलको प्रयोग विशेष रूपमा गरिन्छ ।

यसको कायदा रचनाको एउटा उदाहरण –
त्रिताल कायदा (लखनउ बाज)

खुला भाग –

धागिऽ नाऽन धागेति रकिट । धागेन धात्रक धिनधि नागिन ।
x २
तकघ डाऽन धागेति रकिट । धागेति टधागे त्रकतू नाकत्ता
o ३

बन्द भाग –

ताकिऽ नाऽन ताकेति रकिट । ताकेन तात्रक तिनति नाकिन ।
x २
तकघ डाऽन धागेति रकिट । धागेति टधागे त्रकतू नाकत्ता ।
o ३

फरुख्खावाद बाज : यस बाजको विकास लखनउमा भएको मानिन्छ । किंवदन्तीअनुसार लखनउका बख्खू खाँले आफ्ना ज्वाइँ हाजी

विलायत अली ढाढीलाई बाह्र सय विशिष्ट गत दहेजमा दिएका थिए । पछि गएर त्यही बाह्र सय गतका आधारमा फरुख्खावाद बाजको विकास भएको थियो ।

फरुख्खावाद बाज पूरबको विशेषताद्वारा युक्त भएर नै बोलको निकास र रचना भेदमा लखनउ बाजभन्दा पृथक बन्न पुगेको थियो ।

फरुख्खावाद बाजमा धिरधिर, तिरतिर, घिडनग दिंगनग, तिगनग, दिनतक, दीग, दिगं दिनागिन, तांगड, दीगड, कडान, धडान, धिनगिन, तकिट आदि बोलको प्रयोग धेरै मात्रामा हुन्छ ।

फरुख्खावाद बाजमा मुक्त प्रहार युक्त बोलको साथसाथै दायाँ तबलामा दिल्ली बाजको भाँती निगृहीत र अर्ध निगृहीत प्रहारयुक्त बोलको पनि समावेश भएको देख्न सकिन्छ । त्यसैले यसमा पूरब बाजको प्रधान्य हुनुका अतिरिक्त दिल्ली बाजको पनि केही प्रभाव रहेको पाइन्छ ।

फरुख्खावाद बाजको वादन शैली लखनउसँग मिल्दो जुल्दो छ तर यस अतिरिक्त चाला, रौं, गत आदि विशेष रूपबाट प्रस्तुत गरिन्छ । यस वादन शैलीका बोलहरू खुला र जोडदार हुन्छन् । विशेषतः यस बाजमा गतको प्रयोग विभिन्न लय र लयकारीद्वारा सुन्दर रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

यसको कायदा रचनाको एउटा उदाहरण –
त्रिताल, कायदा (फरुख्खावाद बाज)
खुला भाग –

धिर धिर तिर तिर धिड नग तिड नग ।
 X २
 धा तिर किट धा धिड नग तिड नग ।
 ० ३
 धिड नग धा तिर धिड नग तिड नग ।
 X २
 धा तिर किट धा धिड नग तिड नग ।
 ० ३

बन्द भाग —

तिर तिर तिर तिर किड नक तिड नक ।
 X २
 ता तिर किट ता किड नक तिड नक ।
 ० ३
 धिड नग धा तिर धिड नग तिड नग ।
 X २
 धा तिर किट धा धिड नग तिड नग ।
 ० ३

बनारस बाज : बनारस बाजको विकास मोदू खाँका शिष्य बनारस निवासी पण्डित राम सहायद्वारा भएको हो । तथापि बनारसका सुप्रसिद्ध तबला बादक पण्डित किशन महाराजले यस घरानाको जन्मको श्रेय पन्जाब घरानालाई दिएका छन् । उनको भनाइअनुसार पण्डित राम सहायका पिता पण्डित प्रकाश महाराज मूलतः नृत्यको साथ सङ्गत गर्ने तबला वादक थिए । उनले लखनउमा आफू ना पुत्र पण्डित राम सहायलाई मादु खाँको शिष्य बनाएका थिए ।

तबला वादन शिक्षाका क्रममा पण्डित राम सहायलाई उनका गुरु पत्नीबाट पाँच सय पन्जाबी गत प्राप्त भएको थियो । ती गत मूलतः पखावजको गत थियो । त्यसैले बनारस बाजको वादन शैलीमा पखावजको मुक्त प्रहार भएको खुला बोलको प्रधान्य

देखिन्छ । यस बाजको शैलीमा नृत्यको साथ साथ पखावज वादनको पनि प्रभाव रहेकाले पेशकार र कायदाको स्थानमा उठान, छन्द, लयकारी, बाट, गत, परन, गतपरन, फर्द, चक्ररदार टुकडा, स्तुती परनका साथसाथै लग्गी र लडीको पनि विशेष रूपमा वादन गर्ने गरिन्छ । तबला वादनको क्षेत्रमा बनारसी लग्गी महत्त्वपूर्ण उपलब्धि मानिन्छ ।

बनारस बाजमा पूरब बाजको सबै बोलको प्रयोग गर्दै नाडा, धाडा, धाडागिन, ताडागिन, धातिनाड, धेरेधेर तीक् तीनाड आदि बोलको प्रयोग व्यावहारिक रूपमा देख्न सकिन्छ ।

यसको कायदा रचनाको एउटा उदाहरण —

खुला भाग —

धा ड धा धे । ते टे धा ड ।
 X २
 घा ड धा ती । क ती ना ड ।
 ० ३

बन्द भाग —

ता ड ता ते । ते टे ता ड ।
 X २
 धा ड धा ती । ग धी ना ड ।
 ० ३

पन्जाब बाज : पन्जाबका पुराना तबला वादकले पखावजको बोललाई बन्द गरेर तबला वादनमा पृथक शैलीको निर्माण गरेका थिए । त्यो शैली आज पन्जाब बाजको नामले प्रसिद्ध रहेको छ । पखावज वादनको विशेषताका केही भलक पन्जाब बाजमा स्पष्ट

देख्न सकिन्छ ।

पन्जाब बाजको कायदा प्रायः दिल्ली बाजको कायदाका अपेक्षा लामो र भिन्न हुन्छ । यसमा प्रायः पखावजको बोलको प्रधान्य रहेको पाइन्छ । यस अतिरिक्त लामो लामो गत परन, चक्ररदार गत अथवा चक्ररदार परन तथा अनेक लयकारी युक्त तिहाइ आदि यस बाजमा सुन्दरतापूर्वक अत्यधिक रूपमा बजाइने गरिन्छ ।

वस्तुतः पन्जाब बाजमा पखावजको चाँटी र थाप, दुवै विधिको समन्वय देखिन्छ । किनकि त्यहाँका अनेक तबला वादकले नाथद्वारका पखावज वादकद्वारा शिक्षा पाएका थिए, जस्तै : भाइ मेहताब सिंह । नाथद्वारका पखावजवादकको परम्परा मूलतः ब्रजसंग सम्बन्धित थियो । ब्रजमा चाँटी र थाप दुवैको प्रयोग मृदङ्गमा बजाइने गरिन्थ्यो (वर्मा, १९७५, पृ. ९) । त्यस्तै पन्जाबका केही तबलावादकले थापप्रधान बाजका लाल भवानी दास रकुदरु सिंहको पखावज शैली, विधि र परम्परा सिकेका थिए ।

पन्जाब बाजमा प्रायः निम्नलिखित बोलको प्रधान्य देख्न सकिन्छ, जस्तै :

घेटत, दिगं दिगं, कड्तान, घिडत, घिडना, तडन्न, धाडधा आदि ।

यसको कायदा रचनाको एउटा उदाहरण –
त्रिताल कायदा (पन्जाब बाज)

खुला भाग –

धागे नति नधा गेन । धागे तिना कडधा कता ।
x २
गेन धागे नधि नाधा । गेन धागे तिना किना ।
० ३

बन्द भाग –

ताके नति नता केन । ताके तिना कडधा कता ।
x २
गेन धागे नधि नाधा । गेन धागे धिना गिना ।
० ३

निष्कर्ष

तबला वादनको विभिन्न बाजको विशेषतालाई विचार गर्दा हस्तप्रक्षेप, पटाक्षरको विकास र बोलको संयोजनद्वारा दिल्ली, पुरब अथवा पन्जाब क्षेत्रमा विकसित तबला वादनका विशिष्ट पद्धति एकअर्कासंग भिन्न छन् । एक पद्धतिबाट सिकेका तबला वादकले अर्को पद्धतिको संरचनालाई सहजताका साथ बजाउन सक्दैनन् । अपितु कुनै पनि वादकले कुनै रचनालाई त्यसको विशिष्ट पद्धतिअनुसार नसिकने हो भने ठिकसंग प्रस्तुति दिन सक्दैनन् । यही कारणले गर्दा प्रत्येक बाज विशिष्ट वादन पद्धतिअनुसार सीमित दिशामा नै विकसित भएको हुन्छ ।

वर्तमान समयमा एकअर्काको प्रस्तुति हेर्ने, सुन्ने, बुझ्ने, सिकने र छुट्याउन सक्ने सुविधा उपलब्ध भएका कारण मानिसको उदार र समन्वयवादी दृष्टिकोण वृद्धि हुँदै गएको छ । कलाका क्षेत्रमा पनि यो समन्वय प्रवृत्ति विकसित भइरहेको छ । त्यसैले तबला वादनको क्षेत्रमा पनि आज अनेक तबला

वादक आफ्नो वादनमा विभिन्न बाजको संरचना र विशेषतालाई समन्वयताका आधार मा नियाल्ने गर्छन् । विभिन्न बाजमा विद्यमान समान तत्त्वबिच समन्वय हुन सक्छ र त्यही भइरहेको हामी पाउँछौं । त्यो सम्भव पनि छ ।

सन्दर्भ ग्रन्थसूची

- शर्मा, भगवतशरण, *ताल शास्त्र*, प. रविशंकर शर्मा, ५२, विष्णुपुरी, अलीगढ, १९७७
- शर्मा, भगवतशरण, *ताल प्रकाश*, सङ्गीत कार्यालय, हाथरस, सातौं संस्करण, १९८१
- वर्मा, भृगुनाथ, *ताल मञ्जरी (प्रथम खण्ड)*, लाला घुरहुनारायण वर्मा, बर्मन प्रेस, ३७१ अपर चितपुर रोड, कलकत्ता, तृतीय संस्करण, १९७५
- दास रामशंकर (डा.), 'पागल दास' एवम् गोपाल शंकर गोलवलकर, *तबला कौमुदी*, श्रीमती कमल गोलवलकर, रामचन्द्र सङ्गीतालय, ग्वालियर, प्रथम संस्करण, १९९५
- वशिष्ठ, सत्यनारायण, *ताल मार्तण्ड*, सङ्गीत कार्यालय, हाथरस, दसौं संस्करण, २००९
- मराठे, मनोहर भालचन्द्रराव (डा.), *ताल-वाद्य शास्त्र*, शर्मा पुस्तक सदन, पाटनकर बजार, लशकर ग्वालियर (म. प्र.), द्वितीय संस्करण, १९९१
- माईणकर, सुधीर, *तबला वादन : कला और शास्त्र*, अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मंडल, २०००
- मुलगाँवकर, अरविन्द, *तबला*, महाराष्ट्र ग्रंथनिर्मिती मंडल, नागपुर - १०
- मून, भरत, *नाट्य शास्त्र*, ओरियंटल इष्टिच्युट, बडौदा, प्रथम संस्करण, १९६४
- Willard, Augustus N. (Captain), *The Music of India*.



नगेन्द्रप्रसाद न्यौपाने

नगेन्द्रप्रसाद न्यौपाने कुशल तबला वादकका अतिरिक्त गायकका रूपमा पनि सुपरिचित छन् । सङ्गीत विषयमा स्नातकोत्तर गरेका न्यौपानेले नेपाललगायत भारतमा आयोजित विविध साङ्गीतिक कार्यक्रमहरूमा आफ्नो प्रस्तुति दिइसकेका छन् । विभिन्न साङ्गीतिक सङ्घ संस्थाहरूसँग आबद्ध रहेका न्यौपाने हाल पद्मकन्या क्याम्पस, सिर्जना कलेज अफ फाइन आर्ट्स र नेपाल म्युजिक सेन्टरमा अध्यापनरत छन् ।